

Paroles de gueux et « prose de la vie » : *Mille francs de récompense*

Écrit du 5 février au 29 mars 1866 et achevé le 15 avril, le drame en quatre actes, en prose, *Mille francs de récompense* suit *William Shakespeare* (1864), *Les Chansons des rues et des bois* (parues en octobre 1865) et *Les Travailleurs de la mer*, publiés le 12 mars 1866, le jour où Hugo achève la rédaction du troisième acte de la pièce. Essai critique, poésie, roman se succèdent jusqu'à appeler un retour au théâtre, selon un projet initialement concerté. Le 1^{er} février 1866, Hugo prépare deux rames de papier pour écrire « les deux drames *Cinq cents francs de récompense* (prose) et *Torquemada* (vers) ». La formule renvoie à un équilibre entre vers et prose, programmé mais finalement abandonné : Hugo rédige le drame en prose en premier – et double, dans le titre, le montant de la récompense. *Torquemada* ne sera écrit que de mai à juillet 1869, tandis que *Mille francs de récompense* est suivi, deux mois plus tard, par la comédie en un acte, en prose également, *L'Intervention*, rédigée du 7 au 14 mai 1866¹.

Drame puis comédie : de février à mai 1866, l'écriture théâtrale en prose l'emporte dans ce qui apparaît comme une parenthèse dans le cours du travail créateur. Déjà pendant les étés 1859 et 1865, Hugo avait décidé de mettre « Pégase au vert » en composant *Les Chansons des rues et des bois* : rapport poétique plus immédiat et sensuel au monde ou représentation théâtrale des temps modernes, il s'agit dans les deux cas d'un repos après le labeur d'œuvres-monuments, *La Légende des siècles*, *Les Misérables* ou *Les Travailleurs de la mer*. Ces deux pauses, poétique puis théâtrale, se caractérisent par une même tentation de l'immédiateté et par le désir d'une autre relation au réel - rompre pour un moment avec la poésie prophétique comme avec la poésie romanesque. Mais les deux pièces en prose de l'hiver et du printemps 1866 répondent plus directement au besoin impérieux de se délivrer d'une obsession personnelle, hors de toute nécessité extérieure, à l'écart de toute stratégie éditoriale ou théâtrale – « Je l'ai fait pour me délivrer de l'obsession d'une idée » écrit Hugo à Auguste Vacquerie à propos de *Mille francs de récompense*². Ces deux œuvres théâtrales, ni jouées ni publiées du vivant de leur auteur, conservent alors de leurs origines un caractère privé qui leur confère une épaisseur supplémentaire. Toutes deux recèlent comme une énigme, liée à cette phase créative dédiée à la prose dramatique.

L'importance de ce choix doit d'abord être relativisée : l'opposition entre vers et prose au théâtre constitue pour Hugo un faux débat. Il convient de nuancer la position réputée exclusive d'un Hugo farouche partisan de l'alexandrin à la scène, position retenue et transmise par les histoires littéraires et les manuels scolaires. Si le vers est bien, selon la Préface de *Cromwell*, « la forme optique de la pensée », si « l'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant », si, enfin, le vers empêche l'acteur « d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur », la même Préface conclut le débat entre vers et prose par cette déclaration libérale, souvent oubliée : « Au reste, que le drame soit écrit en prose, qu'il soit écrit en vers, qu'il soit écrit en vers et en prose, ce n'est là qu'une question secondaire. Le rang d'un ouvrage doit se fixer, non d'après sa forme, mais d'après sa valeur intrinsèque³ ». La question du vers ne constituait pas l'enjeu principal de la bataille du

¹ Voir la notice d'Arnaud Laster pour *Mille francs de récompense* dans les *Œuvres complètes* de Victor Hugo, *Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985, p. 978-981. Les citations de la pièce proviendront de cette édition (signalée par l'abréviation O.C.)

² Lettre citée par A. Laster dans sa notice, p. 980.

³ Préface de *Cromwell*, O.C., *Critique*, p. 28-30.

drame romantique, même si les alexandrins d'*Hernani* conféraient à la pièce une charge provocatrice que n'avait pas en février 1829 *Henri III et sa cour* de Dumas, écrit en prose. La cible principale n'est pas le théâtre en prose, mais le théâtre prosaïque. Il suffit pour s'en convaincre de se déplacer de la Préface de *Cromwell* (1827) à « But de cette publication », repris dans *Littérature et philosophie mêlées* (1834) : la « prose en relief », « une prose aussi en saillie que possible, très-fermement sculptée, très-nettement ciselée, ne jetant aucune ombre douteuse sur la pensée, et presque en ronde-bosse », cette prose-là est un garde-fou destiné à éloigner de « la prosaïque tragédie de boutique et de salon, pédestre, laide, maniérée, épileptique, sentimentale et pleureuse⁴ ». Au même moment, Hugo combat l'esthétique mélodramatique sur son terrain, le Théâtre de la Porte Saint-Martin, par deux drames en prose, parasitant et détournant la production contemporaine, *Lucrece Borgia* et *Marie Tudor* (février et mai 1833)⁵. La prose autant que le vers, mais avec d'autres armes, peut terrasser cet ennemi : le commun. Le théâtre hugolien ne saurait redoubler le réel ni accompagner le monde comme il va, encore moins en *divertir*.

La souplesse hugolienne dans le choix du vers ou de la prose dramatiques se perpétue dans *Le Théâtre en liberté*. Certes, le vers l'emporte largement, quantitativement, dans les pièces de l'exil – dont l'écriture se prolonge jusqu'en mars 1874 (*Être aimé*). Seuls *Mille francs de récompense*, *L'Intervention*, *Peut-être un frère de Gavroche* (texte perdu, écrit en septembre et octobre 1868) sont en prose, et *Mille francs de récompense* porte seul, à côté de ces deux comédies, la dénomination « drame ». Mais dans les six projets successifs de publication recensés et analysés par Guy Rosa⁶, le critère du vers n'est pas exclusif, celui de la prose n'est pas discriminant : lorsque *Mille francs de récompense* est exclu, c'est d'abord au nom de sa longueur, le recueil projeté privilégiant alors les courtes pièces en un acte. Seul le dernier projet, non daté, écarte les trois pièces en prose pour ne retenir que les comédies et les drames en vers. La question du choix entre vers et prose n'est du reste abordée dans aucun projet de préface.

Si *Mille francs de récompense* suit, dans la chronologie du *Théâtre en liberté*, deux comédies en un acte et en vers, *La Forêt mouillée* (mai 1854) et *La Grand'mère* (juin 1865), le choix de la prose, une nouvelle fois, ne s'explique par aucune stratégie délibérée d'alternance et d'équilibre formels, et n'obéit à aucune motivation extérieure à la pièce. Certes, des pressions et des sollicitations venues de Paris se manifestent, émanant de Marc-Fournier, directeur de la Porte Saint-Martin, mais elles ne concernent jamais la nature de la pièce : « Fournier vous offre novembre ou janvier. (Notez que ce sera l'année de l'Exposition). Il vous laisse le maître absolu des conditions. Il ne vous demande pas plus le drame en prose que *Les Jumeaux* ; il vous demande une pièce de vous, voilà tout⁷ ». Le choix de la prose n'est donc motivée que par une exigence interne de l'œuvre que l'on peut saisir à travers ces mots envoyés par Hugo à son fils Charles le 17 avril 1866 :

Le drame que je viens d'achever est complètement jouable à tous les points de vue de l'art, mais absolument injouable au point de vue de la censure. Donc, je l'ajourne. Comme il est possible qu'il finisse par être joué, je ne le ferai pas imprimer. Il fera, je crois, à la scène, un certain effet de surprise et de nouveauté. J'y ai accusé des aspects inattendus de la destinée et du cœur. Il est en prose, en quatre actes, et se passe sous la Restauration. Je n'avais pas encore mis le XIXe siècle au théâtre⁸.

⁴ *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication », O.C., *Critique*, p. 55 et p. 59-60.

⁵ Voir mon article « Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame » dans les Actes du Colloque de Cerisy d'août 2002 *Hugo et la langue*, sous la direction de Florence Naugrette et Guy Rosa (à paraître).

⁶ G. Rosa, « Vers brisés, comédies cassées », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1993, n°2-3, p. 73-90.

⁷ Lettre de Paul Meurice à Victor Hugo, le 6 avril 1866, citée *in extenso* par Christian Chelebourg dans la préface de son édition de *Mille francs de récompense*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2002, p. 19.

⁸ Lettre citée par A. Laster dans sa notice, p. 980.

La structure et la langue dramatiques sont induites par la nature du sujet et par l'époque représentée : confrontation entre l'écriture théâtrale et l'histoire présente, représentation de cette période d'involution du cours historique qu'est la Restauration figeant le XIXe siècle en son seuil, tout cela appelle la prose. Elle sera instrument de concentration optique, miroir grossissant et déformant, outil d'auscultation et d'accusation du réel.

Par le sujet de la pièce et par son personnage central, Glapieu, la prose de ce « drame moderne⁹ » est d'abord un prolongement de la prose romanesque de *Claude Gueux* et, surtout, des *Misérables*, œuvres dont le début est également ancré dans la Restauration¹⁰. Le lien thématique entre les trois œuvres est en effet étroit : de Claude Gueux à ce gueux de Glapieu en passant par Jean Valjean la même *anankè* des lois s'impose : un vol condamne au bannissement définitif sans espoir de réintégration sociale – « La société s'est donnée la peine de faire de toi un voleur, et n'entend pas en avoir le démenti. Reste où tu es et reste ce que tu es¹¹ ». Dans la dernière scène, repartant pour le bagne, Glapieu constate : « Moi, je suis en dehors¹² », reprenant, mais partiellement, la formule de Jean Valjean face à Marius – « Je suis le malheureux, je suis dehors¹³ ». Dans cette formule répétée en écho, le moi s'affirme dans l'extériorité même qui le condamne, le « je » n'existe et ne se dit que dans le « dehors » qui le nie. Il n'est qu'une parole solitaire et tautologique, proférée en marge de l'espace social de la parole échangée. À l'instar de Jean Valjean, après avoir tenté d'endosser le costume du bourgeois honnête et respectable, Glapieu est forcé de revenir à son identité d'ancien et futur bagnard pour sauver un innocent des mains de la justice. Entre roman et drame, la trame thématique semble serrée et continue¹⁴. Pourtant, les inflexions de la donnée romanesque sont nombreuses, au point que la pièce pourra se lire comme une réécriture des *Misérables*. Glapieu concentrerait en lui la condamnation sociale de Jean Valjean – mais un Jean Valjean qui se dit « content¹⁵ » de retourner au bagne et d'ainsi revoir la mer - et l'effronterie de Gavroche – un Gavroche qu'aucune balle ne faucherait. Avec ce dernier, il partage la proximité avec la confrérie des moineaux : « Comme c'est drôle, les oiseaux ! ça se moque de tout. Voler, quel bête de mot ! il a deux sens. L'un signifie liberté, l'autre signifie prison¹⁶ ». L'obsession qui incite Hugo à écrire cette pièce pourrait ainsi recouper la volonté de rendre une voix à Gavroche en lui donnant un frère - comme dans le titre de la comédie perdue de septembre-octobre 1868. Si « la communication, la fraternité et le jeu » ainsi que « la conscience de l'inconscience » et « l'espoir » quittent ce monde lorsque la balle interrompt la chanson de Gavroche, la parole en liberté de Glapieu fait renaître « l'ingénuité d'une rouerie

⁹ C'est ainsi que le journal *Le Soleil* annonce la rédaction de la pièce le 6 février 1866, d'après la notice d'A. Laster, p. 979.

¹⁰ « [...] la prose dramatique découle de son ascendance romanesque, la pièce est écrite dans la langue de *Claude Gueux* et des *Misérables* » note C. Chelebourg, préface citée, p. 25-26.

¹¹ *Mille francs de récompense*, acte I, scène I, p. 692. Sur le « motif obsessionnel » de l'*anankè* des lois et le « droit au vol », voir l'interprétation de C. Chelebourg dans la préface de son édition, *op. cit.*, p. 7-14.

¹² *Mille francs de récompense*, acte IV, scène VI, p. 835.

¹³ *Les Misérables*, V, VII, 1, *O.C., Romans II*, p. 1097.

¹⁴ On peut ajouter d'autres personnages hugoliens concentrés en Glapieu comme Ruy Blas, également issu du peuple, et aussi, pour une autre raison, Don César de Bazan : Glapieu pénètre dans les demeures par effraction et préfère les toits à défaut de pouvoir franchir les portes. « Glapieu est un Jean Valjean qui se souviendrait d'avoir été Don César [...]. Ce petit cousin de Don César apparaît en 1824 comme un frère aîné de Gavroche » écrit Maurice Levailant, « Un drame inconnu de Victor Hugo : *Mille francs de récompense* », *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, Paris, Nizet, 1951, p. 204.

¹⁵ « Tout le monde est content. Moi aussi » dit Glapieu en aparté quand les couples se reforment, le laissant seul repartir au bagne au terme de la pièce (*Mille francs de récompense*, acte IV, scène VI, p. 835).

¹⁶ *Mille francs de récompense*, acte I, scène I, p. 691. En marge du manuscrit, Hugo note, à la date des 26 et 29 mars, la visite d'un rouge-gorge qu'il entend « comme une petite âme ».

qui créait sans cesse la nature de la socialité¹⁷ ». La « petite grande âme¹⁸ » qui s'envolait à la fin du chapitre « Gavroche dehors » ne s'est pas définitivement tue.

Parmi les déterminations internes pesant sur l'élection de la prose se trouve aussi la polarité urbaine de la pièce, rompant avec l'inscription sylvestre des comédies précédentes, *La Forêt mouillée* et *La Grand'mère*. *Mille francs de récompense* ramène, loin de la nature vivante et enveloppante des bois, du côté des rues de Paris et du quotidien¹⁹. La décoration conduit, au fil des actes, d'un appartement envahi par l'huissier et ses recors au tripot du quai des Ormes, puis au bureau d'un banquier, et finalement au Palais de Justice. De l'huissier du premier acte au substitut du procureur de l'acte IV, le monde représenté est encadré par les exécutants de la loi ; pris en tenailles, l'univers ne s'ouvre dans les deux actes médians que sur le monde de l'argent, joué dans le « tripot sauvage » ou thésaurisé chez le banquier Puencarral. La prose de ce drame chargé de mettre « le XIXe siècle au théâtre » est l'inscription dans la langue théâtrale d'un monde moderne, matérialiste, rétréci et cerné, à l'horizon affectif et moral bouché, où les objets et les accessoires circulant sur scène sont de pauvres substituts de la socialité : le titre de la pièce constate l'évaluation et la rétribution financières de tout acte généreux, l'abolition du désintéressement. Il entre en résonance avec bien des titres de comédies données sous la Restauration, en cette année « 182... » représentée par la pièce : *Le Mariage d'argent* et *Les Actionnaires* (Scribe), *L'Argent ou les Mœurs du siècle* (Bonjour), *Le Spéculateur* (Riboutté), *L'Agiotage* (Empis et Picard). Plus directement – et le déplacement chronologique s'opère en direction de la Monarchie de Juillet –, le titre paraît reprendre celui d'une pièce de Charles-Louis-François Desnoyer, *Six mille francs de récompense*, créée à l'Ambigu-Comique le 8 juillet 1843²⁰. La prose du drame est ainsi à la mesure du prosaïsme des temps représentés, éclairé crûment par le monnayage de la bonté annoncé en titre. La scène de reconnaissance entre Étienette et le baron de Puencarral, son amant disparu dans la tourmente guerrière, constitue ainsi le clou mélodramatique du spectacle, ouvrant brutalement une perspective de bonheur familial et bourgeois, bonheur moderne dont le sésame est encore un chiffre :

Quinze millions ! Oui, quinze millions ! Je les ai, tu les as. Oh ! comme tu as souffert !
Je te les apporte. Je te les donne. Voilà pourquoi je les ai, c'est parce que tu es là.
L'énigme de ma richesse s'explique. C'est ta fortune que je faisais. Oh ! tu vas être
heureuse. [...] Dire que j'allais aller à la Bourse comme à l'ordinaire²¹.

L'obsession monétaire, chez le baron, prend certes sens dans la prospérité de la famille dont l'apothéose se donne à lire en un « tableau-comble²² » démarqué de l'esthétique du drame bourgeois :

Étienette – Ma fille, voilà ton père !
Le baron de Puencarral, *les étreignant dans ses bras toutes deux* – Mon enfant !
Les yeux au ciel.
Oh ! Dieu est bon²³.

¹⁷ Jacques Seebacher, « Le tombeau de Gavroche ou *Magnitudo parvuli* », *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Puf, collection « écrivains », 1993, p. 222.

¹⁸ *Les Misérables*, V, 1, XV, *op. cit.*, p. 961

¹⁹ « Il est temps de donner à ces comédies des bois le pendant d'un drame des rues. Drame et non comédie, car la ville plus que les champs secrète la misère, car l'argent, qui y règne, corrompt, aliène, opprime » commente A. Laster dans sa notice, p. 978.

²⁰ Voir A. Laster, présentation de *Mille francs de récompense* dans son édition du *Théâtre en liberté*, Paris, Gallimard, 2002, p. 829-830. On se reportera à cette édition pour identifier précisément chacune des œuvres théâtrales citées dans le drame, et pour s'informer sur la fortune de la pièce à la scène.

²¹ *Mille francs de récompense*, acte IV, scène V, p. 825-826.

²² « Le tableau-comble est né au croisement de l'*énergétique* sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime. Il organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble de pathétique ou un comble du sublime ». Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Puf, collection « Perspectives littéraires », 1998, p. 168.

Mais l'argent vient servir de médiation entre les êtres, s'immisce entre les consciences et les cœurs pour placer l'humain sous le règne de l'universelle transaction. Médiatisé par l'argent, l'amour n'est plus un absolu, sauf en dernier ressort chez Glapieu, ce paria capable de donner sa liberté pour faire le bonheur des autres. Seul ce dernier manifeste la Loi d'amour capable de trouer spectaculairement par son « intervention » la trame du réel, de ménager, au sein d'un univers figé par les conventions indistinctement sociales et théâtrales, une rupture et, à proprement parler, une conversion²⁴.

Deux ans avant l'écriture de *Mille francs de récompense*, Labiche et Delacour ont créé *La Cagnotte* au Palais-Royal : là aussi, l'argent fait marcher l'intrigue et les personnages, délivre l'énergie, nourrit toute action, constitue un moyen et une fin²⁵. Autrement dit, l'ancrage de la pièce - « Paris, Hiver 182... » - et son titre reprenant un succès de 1843 constituent autant de détours chronologiques permettant de faire le procès de la société du Second Empire : « le buste du grand Napoléon²⁶ » aperçu par Glapieu au fond du bastringue de l'acte II est également là pour accuser cette liquidation de la grandeur dans le présent de 1866 et cette trahison de l'histoire. Si Glapieu mène par sa générosité au triomphe de la loi du cœur et de l'amour en réunissant les deux couples, Étienne et le baron, Cyprien et Edgar Marc, il ne peut inscrire ce triomphe ailleurs que dans une société et dans un système de valeurs qui sont justement la négation de tout idéal désintéressé²⁷. Une telle société est bornée par trois institutions – matrimoniale, boursière, judiciaire -, elle est réduite à la triade famille, argent, code. Pendant ce temps, les « deux formes de l'idéal » trouvent refuge au bal des Neuf Muses : ce sont « Bastringue et tripot²⁸ ». Aussi ce monde sans transcendance fait-il de Glapieu, le *deus ex machina* descendu d'un toit par une lucarne, le justicier et le Glaive de Dieu (selon le premier nom forgé par Hugo : Gladieu), un perpétuel condamné, un ange voué après sa première chute à toujours déchoir. Il est ce petit Hermès facétieux, dieu des voleurs et des échanges, familier du monde terrestre qu'il hante à condition de toujours demeurer à l'écart. Sa présence-absence dit que le bonheur ne rayonne ici bas qu'en excluant toujours un tiers. Glapieu est ce *reste*, être inassimilable, serviteur généreux de l'ordre qui le nie mais qu'il transfigure à son insu par sa générosité même. Doit-on lire la fin du drame à la lumière des fins de romans où la mort sacrificielle de Jean Valjean ou de Gilliatt est « la condition nécessaire beaucoup moins d'un salut personnel que d'une régénération collective des hommes²⁹ » ? Mais le retour au bague de Glapieu, dont le geste restera inconnu puisqu'il est impossible de croire en l'effraction d'un coffre-fort par désintéressement, ménage dans la pièce une fin autrement grinçante : « vous allez voir le bon Dieu sortir entre deux gendarmes » dit le condamné à Cyprien avant de se tourner vers le baron de Puencarral : « Contentez-vous d'être heureux. Vous avez assez de vos affaires. Être heureux, cela occupe beaucoup³⁰ ». La société est aveuglée par ses préjugés, et Thémis, dont la statue domine l'acte IV, a un bandeau sur les yeux : la justice reconduit indéfiniment l'ordre social. Le bonheur

²³ *Ibid.*, p. 826

²⁴ « Car c'est dans cet événement de la conversion [...] que se trouve sans doute l'unité du second théâtre de Hugo. Seulement, dans la prose, la référence au mélodrame et au vaudeville effectue ce qu'obtient l'emploi du vers dans le *Théâtre en liberté* : cette rupture interne, cet écroulement constructif, que désigne aussi le titre collectif souvent donné par Hugo aux fragments dramatiques – *Comédies cassées* ». G. Rosa, « Vers brisés, comédies cassées », article cité, p. 90. Rappelons que la comédie de mai 1866 s'intitule *L'Intervention*.

²⁵ Comme pour *Six mille francs de récompense*, il est difficile de savoir si Hugo a eu connaissance de *La Cagnotte*, si ce n'est par les comptes rendus de la presse parisienne.

²⁶ *Mille francs de récompense*, acte II, scène I, p. 738.

²⁷ « C'est une bonne action fatigante » se plaint le vicomte de Léaumont qui vient de quêter de maison en maison « pour saint François Régis » ; « Les saints ont toujours besoin d'argent. On passe son temps à quêter pour le paradis » (acte II, scène II, p. 743-744).

²⁸ *Mille francs de récompense*, acte II, scène II, p. 745.

²⁹ J. Seebacher, « La mort de Jean Valjean », *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, op. cit., p. 122.

³⁰ *Mille francs de récompense*, acte IV, scène VI, p. 835.

bourgeois, dans ces mariages réconciliant amour et argent comme à la fin d'une comédie de boulevard, est médiocre et égoïste. Quant au peuple, paria ou justicier, il reste perpétuellement « en dehors » ; le froid, la faim, l'aliénation constituent son lot quotidien. Le dénouement railleur de *Mille francs de récompense* est une nouvelle inflexion apportée, par la voie théâtrale, aux *Misérables* dont la fin pouvait cautionner le bonheur matériel et la vie sans histoire de Marius et Cosette au point d'en paraître déceptive.

La mise en scène réaliste du XIXe siècle au théâtre appelle l'aplatissement des perspectives, le travail de dépoétisation et de désenchantement du monde : le projet hugolien consiste à affronter, d'abord sur la scène de son propre imaginaire, le risque et le scandale du commun, du bourgeois, de la vie comme elle est – comme « on la fait aller » quotidiennement. C'est ce qu'au deuxième acte le vicomte de Léaumont, la bouche pleine, déguisé pour le carnaval en nourrice cauchoise « avec une grosse gorge et un grand bonnet » appelle, pour faire un bon mot, « la prose de la vie³¹ ». On touche ici de plus près à cette idée obsédante qui déclencha l'écriture de la pièce. Certes s'affirment le droit au vol, la supériorité de la légitimité sur la légalité et la puissance des faibles, idées traversant déjà l'œuvre hugolienne, aucunement propres à *Mille francs de récompense*. Mais se trouvent surtout posées et observées en face les contradictions internes et les limites de la bonne conscience. Sont mises en cause dans cet « assez beau piège où Hugo joue à la fois la mouche et l'araignée » sa propre existence et « les hypothèques bourgeoises du moi qui écrit³² ». Voilà aussi pourquoi la pièce devait être gardée, selon Hugo, « sous six clefs³³ ».

Le travail de grossissement du réel opéré par la prose acquiert parallèlement une valeur libératrice : cette prose dramatique attire les personnages dans les filets des genres communs, du mélodrame et du vaudeville, elle combat de l'intérieur l'esthétique prosaïque convoquée par la pièce. Étienne est le type de la fille-mère, victime du chantage du traître Rousseline, lequel escroque le grand-père Gédouard pour pouvoir épouser de force l'orpheline Cyprienne : autant de personnages inscrits dans des postures fixes et ne connaissant du langage que les automatismes de l'exclamation ou du jurement :

Cyprienne – Ma mère, vous avez aimé mon père.

Étienne, *lui saisissant le bras* – Il ne m'a pas épousée !

Cyprienne – Ciel !

Étienne – Ah ! malheureuse enfant ! tu viens de m'arracher un secret terrible. Je connais la route où tu entres, tiens, regarde à tes pieds, cette route sombre se prolonge devant toi dans les ténèbres, regarde, tu y vois l'empreinte d'un pas, c'est le mien³⁴ [...].

Autre parodie : la pantomime muette vient souvent remplacer la parole et rendre le personnage trop lisible et prévisible pour ne pas relever du stéréotype :

Étienne prend une petite clé cachée dans un corset, ouvre le coffret et en retire une liasse de papiers et de lettres nouée d'un ruban rose fané. Elle presse ce paquet sur son cœur et lève les yeux au ciel. Un recors emporte le coffret vide. Étienne pose les papiers sur la crédence³⁵.

³¹ *Mille francs de récompense*, acte II, scène II, p. 743. Léaumont, ou « mon lion » inversé : renversement burlesque de « mon lion superbe et généreux » d'*Hernani* (III, IV) ? « O Léaumont, vicomte de mon cœur ! » s'exclame M. de Pontresme (acte II, scène II, p. 745).

³² J. Seebacher et Jacques Téphany, Présentation de *Mille francs de récompense* dans l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Victor Hugo publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1969, t. XIII, p. 293.

³³ Lettre à François-Victor, le 17 avril 1866, citée dans la notice d'A. Laster, p. 980.

³⁴ Acte I, scène II, p. 700.

³⁵ Acte I, scène III, p. 704.

Ou bien la pantomime redouble l'éloquence de la parole exclamative, selon une redondance du geste et du discours typiquement mélodramatique³⁶ :

Elle se tourne vers l'alcôve, joint les mains et tombe à genoux.

Ô mon père, au fond de quel précipice nous sommes ! ne te réveille pas³⁷ !

Cette enfilade de formules convenues aboutit, au terme de la scène V de l'acte I, à l'exclamation de Cyprienne surprise en compagnie d'Edgar Marc : « Ciel ! mon grand-père³⁸ ! ». Pour ces personnages figés dans des postures théâtrales imposées par leur type et par leur fonction dramatique, la parole est un piège tant elle dépersonnalise et enferme l'être dans cette impasse : l'univocité.

La prose de *Mille francs de récompense*, en accord avec la thématique du masque au cœur de la pièce, est une prose carnavalesque, douée de vertus mimétiques et parodiques. Se trouvent tour à tour convoquées toutes les formes théâtrales identifiables au philistinisme, tournées en dérision quand elles ne sont pas sapées de l'intérieur. L'infâme Rousseline essaye de séduire Cyprienne en chantant un couplet d'opéra-comique (*Les Deux Mousquetaires* de Berton, un succès de la Restauration) et il lui promet en cadeau la folie-vaudeville du Théâtre des Variétés, *Le Rempailleur de chaises* avec les acteurs Tiercelin et Potier, ou encore le vaudeville sentimental de Scribe et Germain Delavigne, *La Somnambule*. Opéra-comique et vaudeville constituent autant de pièges tendus devant Cyprienne par Rousseline le Tentateur : le théâtre se fait monnaie d'échange et permet de rétribuer les cœurs. La pièce inscrit également l'univers référentiel de ses personnages dans la comédie jouée à l'Odéon, *Luxe et indigence*, titre cité en contrepoint ironique par Glapieu, témoin de la ruine de la famille du major Gédouard. Autre cible de Glapieu : la tragédie néo-classique et ses alexandrins réguliers, expression esthétique de l'ordre politique et moral. Apercevant l'inspecteur de police, le paria s'exclame :

Ce gardien des lois et des mœurs me fatigue. À force de constater que la police est bien faite, on finit par éprouver un léger agacement. Et puis, quel vers alexandrin que cet homme ! Il est beau, j'en conviens, mais quelle monotonie dans la démarche ! Aucune variété. Les bras croisés. Un gourdin. Une fausse majesté. Décidément, j'ai un fond hostile aux gouvernements³⁹ [...].

Si la pompe de l'alexandrin à l'accentuation régulière, martelée à coup de gourdins, est un instrument de coercition, contrôlant l'ordre public, la prose hugolienne est porteuse d'une revendication libertaire. Iconoclaste et prolixe, elle renverse par son débordement intempestif les tenants de l'ordre, esthétique et moral, social et politique⁴⁰.

Comédie, vaudeville, opéra-comique, tragédie néo-classique pour les références convoquées, mélodrame conservateur pour le modèle détourné : les cibles visées sont les mêmes qu'au temps d'*Hernani*, à la fin de la Restauration. Le drame moderne de *Mille francs de récompense* n'a rien d'un reniement : la pièce accapare, grâce à la plasticité de la prose, tout l'univers des théâtres parisiens, esthétique dominante avec laquelle Hugo feint de frayer pour mieux la dynamiter. Là où le drame romantique, historique et en vers entretenait avec le présent une relation d'anamorphose, libérant de biais la critique sociale et politique, la

³⁶ Voir F. Naugrette, « Le langage du corps : la pantomime dans le théâtre de Hugo », dans les Actes du Colloque de Cerisy *Hugo et la langue*, déjà mentionnés (<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Hugo%20et%20la%20langue.pdf>).

³⁷ Acte I, scène IV, p. 722.

³⁸ Acte I, scène V, p. 729.

³⁹ Acte II, scène II, p. 742.

⁴⁰ Dans *Les Misérables*, c'est l'égout « propre, froid, droit, correct », « tiré au cordeau » et « à quatre épingle » qui convoque l'image de l'alexandrin : « L'égout actuel est un bel égout ; le style pur y règne ; le classique alexandrin rectiligne qui, chassé de la poésie, paraît s'être réfugié dans l'architecture, semble mêlé à toutes les pierres de cette longue voûte ténébreuse et blanchâtre [...] » (*op. cit.*, V, 2, V, p. 1001). La modernité n'en finit pas de digérer son passé.

stratégie de cette pièce moderne, perdant en partie les vertus de la distance temporelle, est d'essence comique. Elle pratique le recyclage critique de toute une production théâtrale en vogue et confine à la parodie burlesque. Le drame acquiert ainsi une dimension métathéâtrale, culminant dans l'acte II, avec ses masques, ses chansons, et son espace scénique coincé entre le fripier où l'on se déguise, le tripot où l'on joue et la Seine où l'on échoue à se noyer. Théâtralisation du réel, l'acte est par là-même mise à nu de la théâtralité du réel, mise en scène d'un XIXe siècle dérisoire où tout se résout dans le spectacle et la fête : « Déguisez tout, et montrez tout⁴¹ » chante un masque. Si « paraître mène à être⁴² », selon la formule de Rousseline, seul le détour par le théâtre peut percer à jour, dans la superposition des postures et des costumes, l'essence du réel – le règne des apparences dans une société ayant assigné, comme dans une troupe de comédiens, à chacun son emploi. Représenter le XIXe siècle au théâtre revient à théâtraliser cette comédie sociale pour la tenir à distance et tenter désespérément de refonder ce qui s'y trouve nié : la liberté.

La poésie hugolienne de l'effraction, habile à se glisser dans les genres constitués, est concentrée dans la parole de Glapieu, ce perceur de coffre fort, capable de se couler au fil de la pièce dans tous les espaces privés. Cette parole du gueux transperce les apparences du monde social, arrache les masques et pénètre les bonnes consciences closes ; ce « coin » est aussi efficace que celui qu'il enfonce dans la rainure des coffres forts pour en faire sauter les serrures. Chez Glapieu, la parole est excentrée, coincée dans cet espace intermédiaire de la communication théâtrale qu'est l'aparté - ni réplique, ni monologue -, glissé entre scène et salle. Mais au lieu d'entretenir quelque connivence avec le public par l'art vaudevillesque du bon mot, au lieu de fonder la transparence mélodramatique ou de conférer aux spectateurs une supériorité sur les personnages aveuglés, les apartés de Glapieu constituent une instance de dérision et d'interrogation. Ils creusent la distance entre l'image, la parole et leur récepteur. Cette parole en liberté parasite le réseau ordinaire de l'échange dialogué ; elle joue avec les mots, crève les boudoirs des formules outrées, dénonce les métaphores galvaudées – tout ce qu'autrefois la Préface de *Cromwell* appelait « des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille⁴³ ». Les exemples abondent de cette petite musique discordante de Glapieu, tranchant dans le concert des certitudes et des impostures de la parole. C'est l'ordre de la représentation symbolique, fondement de tout discours d'autorité, qui se trouve sapé à la base, soumis à la suspicion et finalement démystifié :

Étiennette – Ah ! c'est la providence qui vous envoie !

Glapieu – Voyons ça, la providence. – J'ai toujours été curieux de voir la figure de cette dame-là. [...]

Rousseline, *continuant* – La France a retrouvé le chemin de l'honneur et les sources de la félicité publique en suivant le panache blanc.

Glapieu, *à part* – Encore une métaphore qui fait le trottoir depuis longtemps. [...]

Rousseline – Vous êtes belle. Le bonheur est fait pour vous. Mademoiselle, j'ose dire que c'est mon cœur qui parle.

Glapieu, *à part* – Écoutons le langage de ce viscère⁴⁴.

Les apartés de Glapieu dénoncent aussi la casuistique du langage bourgeois qui introduit des distinctions de droit là où il n'y a qu'analogie ou identité ; les masques de la parole sont arrachés pour mettre à nu les fondements de la moralité ou de l'ordre juridique, social et économique :

⁴¹ *Mille francs de récompense*, acte II, scène 1, p. 736.

⁴² Acte I, scène IV, p. 717. Sur le thème carnavalesque, voir la fin de la préface de C. Chelebourg, déjà citée.

⁴³ Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ *Mille francs de récompense*, acte I, scène IV, p. 707, 708, 710.

Rousseline – [...] Il y a dans l'homme un principe immuable, c'est la conscience. Heureux celui qui, à l'heure de paraître devant le souverain juge, peut se dire : j'ai obligé mes semblables.

Glapiou – Toi, tu es une canaille. [...]

Rousseline – Avec moi vous ne craignez rien. Je suis scrupuleux. Se mouvoir dans la légalité, c'est à la fois l'habileté et l'honnêteté. Nous ne sommes pas des voleurs rôdant au coin d'un bois.

Glapiou – Ô lisière du code.

Rousseline – Les malhonnêtes et les maladroits font des friponneries. Nous, nous faisons des affaires.

Glapiou, *à part* – Dictionnaire des synonymes⁴⁵.

Dans cette pièce hantée par les souvenirs hugoliens de la Restauration et de ses spectacles, on croit entendre la voix et à la prose « canaille » de Frédéric Lemaître parasitant en 1823 les lois du mélodrame conservateur, dans *L'Auberge des Adrets*, optant pour un jeu parodique, tournant en dérision les valeurs d'Ordre et de Providence. En 1834, l'acteur ressuscitait son personnage et déterrait sa défroque de hors-la-loi justicier dans *Robert Macaire*. Hugo prolonge en 1866 cet art de l'aparté transgressif et cette configuration oxymorique du personnage portant en lui et exhibant toutes les contradictions de la société. La pièce élabore ainsi un principe de distanciation qui est un art de la dissymétrie et du décentrement⁴⁶. Toute vérité proférée face au public est dénoncée par une voix latérale chargée d'entretenir le doute en révélant le régime universel de l'abus de langage. La voix de Glapiou, sortie de la lucarne du toit où il se réfugie puis d'entre les robes du porte-manteau où il se cache (acte I, scène IV), inquiète les spectateurs en rompant les protocoles de l'adhésion mélodramatique, de la connivence vaudevillesque ou de l'identification dramatique. Retentit à travers cette voix étrangère de Glapiou quelque chose comme le glapissement du cynique, l'aboyeur des rues, le dérangeur des certitudes pratiquant « l'intervention subversive ». « L'intervention cynique est agressive et dérangeante, sa vocation est de perturbation : le cynique est critique ; mais, précisément, non critique de haut, d'une position de savoir supérieure, mais critique au point critique de la crise : sa fonction est de mettre en crise l'ordre de la cité, au centre même de cet ordre, en pleine place publique⁴⁷ ». Pourtant, la parole de Glapiou n'est pas pur travail du négatif, continuel ressassement critique d'un Diogène. Certes, il y a de la sauvagerie dans ces apartés surgissant au beau milieu de la parole civilisée, mais le banni joue aussi les anges gardiens et les justiciers, et il ne cesse de tendre vers la réintégration de l'ordre qu'une sottise lui a fait quitter. Il est ce cynique malgré lui, nostalgique du monde qu'il doit contempler à distance et commenter de biais à défaut de rayonner en son centre à la manière de Rousseline, son double inversé.

Cette voix tendue entre deux rives, cantonnée dans l'auto-profération, finit par concentrer en elle-même la poésie refusée par ce drame pour temps prosaïques. Chez Glapiou, qui constate face au toujours prolix Rousseline « Tu es trop gros. Ça t'ôte de la poésie⁴⁸ », la parole sait se faire incisive et éclatante comme l'épée de Saint-Georges – les deux adjectifs qualifiaient le vers alexandrin dans la Préface de *Cromwell*. Se glissent comme par effraction dans la prose verbeuse du voleur justicier plusieurs alexandrins blancs : « Je suis un excentrique en rupture de ban » fait écho à cet autre vers blanc décrivant les oiseaux « C'est ça qui est toujours en rupture de ban⁴⁹ » - et reprend une formule de Jean Valjean à Marius :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 707 et 713.

⁴⁶ Voir Louis Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.

⁴⁷ Jean Maurel, *Victor Hugo philosophe*, Paris, Puf, collection « Philosophies », p. 87-88.

⁴⁸ *Mille francs de récompense*, acte I, scène IV, p. 710.

⁴⁹ Acte I, scène I, p. 691 et 695.

« À l'heure qu'il est, je suis en rupture de ban⁵⁰ ». D'autres vers blancs déguisent la misère et le désespoir, camouflés par la pudeur de l'ironie : « Je crois que j'aurais faim si je n'avais pas froid » auquel répond, moins distancé face à la misère de la prostituée, « Elle a faim comme moi, elle a froid comme moi⁵¹ ». Mais les apartés de Glapieu sont aussi des échos qui, dans la répétition, font percevoir la différence d'une autre voix et d'une autre interprétation sur un mode contrapuntique: les jeux de répétition-variation, la reprise par déplacement de même phonèmes, acquièrent aussi une valeur poétique. Ces ricochets sonores constitueraient comme le « degré zéro » de la poésie :

Scabeau - Ça ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd.

Glapieu, à part – Ça ne tombe pas dans l'oreille de deux sourds⁵². [...]

Glapieu – [...] Et quel vent ! Sssss ! à travers le ciel, à travers la nuit, à travers le genre humain. Sssss⁵³ !

L'écoulement linéaire du dialogue en prose est ainsi détourné au profit du retour cyclique mais également de la condensation, propres au vers. La parole du gueux connaît quelques fulgurances et élabore, loin des mots d'auteur faisandés du théâtre de boulevard, une véritable poésie aphoristique. Celle-ci dresse le constat implacable des apories mises en scène, démontrées ironiquement à défaut de pouvoir être résolues : « À peine a-t-on résolu ce problème, entrer, qu'il faut résoudre celui-ci, sortir. Voilà la vie », « Qu'est-ce qu'on veut me faire ? Tout. Car qui n'a pas la liberté, n'a plus la vie », « Pour aller de la rive coquine à la rive vertueuse, pas d'autre passerelle que le pont du diable », « Un récidiviste ne peut être qu'un récidiviste », « La vérité finit toujours par être inconnue⁵⁴ ». Tout un drame résumé en cinq aphorismes.

Mais la parole à contretemps de Glapieu reste par nature excédentaire. Elle condamne le moi à la pure extériorité d'une permanente exhibition. Cantonnée dans le soliloque ou l'aparté, elle demeure marginale et finit par tourner sur elle-même, entretenant son énergie par le vertige de sa propre profération, sans prise sur le monde. De même au premier acte, dans sa folie, le vieux major Gédouard apparaît prisonnier de sa propre parole disloquée, écran entre sa conscience aveuglée et un monde en déroute. Il entonne triomphalement *La Marseillaise* tandis que l'huissier met ses meubles à l'encan. Alors que la ruine familiale est consommée, il prophétise dans une envolée sublime, splendide exercice d'ironie hugolienne :

Voyez-vous ces horizons qui resplendissent ? Voyez-vous l'immense porte entrebâillée de l'avenir ? Plus de tyrannie, plus d'ignorance, plus d'indigence. Plus de prostitution pour la femme. Plus de servitude pour l'homme. Le genre humain avait les poucettes, ce chant les dissout. Plus de pourpres en haut, mais plus de haillons en bas. Fraternité. Où sont les pauvres ? Dans les bras des riches. Refoulement des despotes dans les ténèbres. L'antique fatalité est morte. Délivrance ! Délivrance⁵⁵ !

Aussi pourrait-on saisir dans le statut de la parole mise en scène par *Mille francs de récompense* la trace d'une dernière obsession : en Gédouard, s'entendraient les échos dérisoires de la voix du voyant sonnante dans le vide ; en Glapieu se découvriraient les limites du lyrisme. En ce nom de Glapieu résonne d'ailleurs comme un glas. La fonction du poète est momentanément soupçonnée de vanité. Le carnaval de l'acte II aurait dû s'ouvrir sur cette chanson, finalement laissée par Hugo en marge de son manuscrit :

Il est donc mort, le doux poète,

L'ami des bois.

⁵⁰ *Les Misérables*, V, 7, I, *op. cit.*, p. 1096.

⁵¹ *Mille francs de récompense*, acte II, scène I, p. 738 et scène II, p. 761.

⁵² Acte I, scène IV, p. 713.

⁵³ Acte II, scène I, p. 738.

⁵⁴ Acte I, scène I, p. 691 et p. 695, acte III, scène V, p. 803, acte IV, scène VI, p. 833.

⁵⁵ Acte I, scène VI, p. 732.

Il dort sous la terre muette.
Avril s'attriste, et l'alouette
N'est pas en voix [...] ⁵⁶.

Ce drame dont la force critique renouvelle la dramaturgie en ouvrant la voie au théâtre brechtien est aussi, provisoirement, le remède à une double crise intérieure, poétique et politique. La prose de *Mille francs de récompense* témoigne dans ce bref moment de l'œuvre hugolienne des vertus fécondantes de la négativité et de l'ironie.

Olivier Bara, UMR *L.I.R.E.* (CNRS-Lyon 2)

⁵⁶ Annexe, « Acte II - Quai des Ormes », p. 837.